La mécanique des simulacres, ou la perte des origines

Natacha Pugnet

Valère Costes n'est pas à proprement parler un sculpteur. Il invente des dispositifs au sein desquels le vivant et les phénomènes physiques se voient ramenés à d'inutiles et pathétiques mouvements. La modélisation scientifique – filtre sous lequel l'artiste donne à voir ses mécaniques – est montrée sous l'angle de son incapacité à restituer le réel. Autrement dit, les « gestes » aléatoires qu'il provoque constituent des figures de l'échec et de la perte de sens, non la métaphore du progrès. Héritier des sculpteurs intéressés par le cinétisme, Costes s'en distingue. À la différence de Takis, il ne joue d'aucune force invisible, et si certains déplacements motorisés évoquent ceux des sculptures mobiles de Rebecca Horn, c'est loin des tensions psychologisantes recherchées par cette dernière. Chez Costes, l'agitation d'une feuille artificielle, ou le gonflement d'un ballon-cœur sert un joyeux et dérisoire ballet amoureux. Délaissant aujourd'hui le végétal, fût-il en polymère, l'artiste privilégie la notion de comportement elle-même. La plastique aseptisée des installations est quant à elle à mille lieues des assemblages de ferraille de Tinguely, mais leur inefficacité commune atteste une vision ironico-critique du monde technicisé.

L'île (2009) est constituée de structures tubulaires en métal, faites d'axes verticaux où coulissent des tiges en supportant d'autres, reliées entre elles selon des trapèzes articulés. Dès lors qu'elle est mise en branle, cette « forêt » métallique bruyante, à hauteur d'œil, devient un véritable chaos géométrique. Chaque rangée d'obliques monte et descend selon une figure spatiale propre, qui vient croiser les autres dans une intrication visuelle sans cesse différente. Lorsqu'on la traverse, *L'île* donne la sensation désagréable d'une houle irrégulière. Envahis par un bruissement continu, nous y perdons tout repère stable. Comme le rappelle Jacques Py, « elle ressuscite également, par l'expérience de sa traversée, l'émotion d'anxiété vécue par l'artiste lors de la découverte de […] la forêt équatoriale[1] ». En effet, Costes effectue des séjours en Guyane ou dans la jungle vietnamienne, évoquant à leur sujet des épreuves sensorielles extrêmement déstabilisantes. Dans un milieu où tout est confus et grouillant, explique-t-il, nous « projetons du sens, de manière inconsciente ». Résolument abstraits, ses dispositifs réclament de la part du regardeur une telle projection, et ce d'autant que les remuements provoqués sont imprévisibles et désordonnés. Qu'ils évoquent les remous ou le ploiement d'herbes mues par le vent, devenant des fouets sans objet (*Table des vents*, de 2005), ils paraissent idiots car délibérément dénués de finalité. Ou du moins semblent-ils avoir pour fin la seule exhibition de leur agitation. Guillaume Mansart le souligne, chez Costes, « étymologiquement autant que fonctionnellement parlant, les machines sont tout sauf

---

[1] Jacques Py, *On a marché sur la Terre*, cat. d'exposition, Centre d'art de l'Yonne, château de Tanlay, 2009, p. 29. *L'île* a été réalisée spécifiquement pour cette exposition.

des robots »[2]. En effet, elles ne sont pas anthropomorphes, n'exécutent aucune tâche pénible et ne possèdent du reste aucune fonction. C'est bien une faillite du sens qui se profile ici, s'accordant avec le déficit d'intentionnalité propre aux machines autant qu'aux phénomènes naturels. Costes exhibe des effets dont l'origine n'est rapportable à rien d'autre qu'à la mise en action mécanico-électrique de quelques tiges de métal. Échappant au contrôle de l'artiste, leur interaction les rend en quelque sorte autonomes, leurs mouvements s'engendrant les uns les autres selon l'obstacle rencontré – portion d'espace, câbles d'alimentation ou alter « robot ». Elles s'offrent comme l'incarnation d'une inefficacité sans doute salutaire. En Occident, l'opérativité et l'efficacité ne gouvernent-elles pas trop exclusivement nos représentations de la réalité ?

Par certains aspects, la cinétique de Costes s'apparente à une « machine célibataire », selon l'expression inventée par Duchamp à propos du *Grand verre (*1915-1923). Pour Michel Carrouges, à proprement parler, il s'agit d'une « image fantastique qui transforme l'amour en mécanique de mort », image présente dans les œuvres de Kafka, Jarry et Roussel, notamment. Certaines installations de Costes évoquent bien quelque parade amoureuse, telles *Darwin* (2003) ou *Bacchante/Transreligieuse* (2004). Plus largement, elles correspondent à l'analyse que Carrouges fait de cette machine, qui est « un simulacre de machine, comme on peut en voir dans les rêves, au théâtre, au cinéma ou même dans les terrains d'exercice des cosmonautes. Gouvernées par les lois mentales de la subjectivité, poursuit l'auteur, la machine célibataire ne fait qu'adopter certaines figures mécaniques pour simuler certains effets mécaniques »[3]. Les œuvres de l'artiste sont bel et bien des machines, mais, onanistes et improductives, celles-ci simulent la technique elle-même.

Si les fantasmes sexuels liés au mythe machinique ont sans doute fait long feu, son potentiel fantastique et ses métaphores organiques subsistent. Notre désir ou besoin d'identification – favorisé par l'artiste – incline à percevoir dans ces objets mobiles des éléments biologiques. En effet, certaines créatures, tâtonnantes, sans direction précise, nous semblent comme perdues et aveugles. Dans *Projet Noé,* de 2005[4], montées sur roulettes ou sur des balanciers, plusieurs d'entre elles se meuvent selon divers axes ou, plus exactement, sont animées de mouvements répétitifs, saccadés ou fluides, sans cependant avancer. Selon une curieuse chorégraphie, elles paraissent tenter d'atteindre une haute structure oblique faite de tasseaux de bois entrecroisés, sur laquelle est fixé un long manchon d'évacuation rouge. D'autres présences paraissent y circuler, sans pour autant signaler de progression. S'il s'agit bien d'une arche, ce que suggère le titre, alors les semblants d'animaux y sont empêtrés ou bien incapables de la rejoindre. Nul salut dans ces gestuelles désespérées, impuissantes à réactiver l'épisode biblique. Parabole de notre propre inertie, référence à quelque nouveau Déluge,

---

[2] Guillaume Mansart, « La mécanique plastique des plantes artificielles (et réciproquement) », dans *Valère Costes*. *Des polymères*, Dijon, ENSA et galerie Interface ; Belfort, Le granit ; Frac Franche-Comté, 2005, p. 6.

[3] Michel Carrouges, « Mode d'emploi », in *Junggesellenmaschinen/Les machines célibataires*, cat. d'exposition, Alfieri ediziono d'arte, 1975, p. 21. Harald Szeemann fut le commissaire de cette exposition itinérante.

[4] Le titre fait référence au Projet NASA, consistant à sélectionner animaux et plantes utiles à la subsistance des hommes sur une autre planète que la Terre. Mais, explique l'artiste, cette Arche du futur semble oublier l'interaction indispensable à la biodiversité et au développement de la vie.

l'installation signale une coupure avec les grands récits fondateurs. La conscience d'un tel hiatus sous-tend la démarche de Costes dans son ensemble.
Bien que réduits à des abstractions – les reptations, tentatives d'envol et autres sautillements y sont schématisés –, les divers « comportements » des sculptures suscitent les analogies. Très présent, le son les physiologise, quand bien même il s'agit de bruits métalliques, de frôlements et de chocs sourds, de tintements et de bruissements. On songe à Aristote et à Descartes, qui voyaient en l'automate un modèle pour l'animal. « On connaît des automates, écrit le premier, qui se meuvent sous une légère impulsion, les cordes tendues, une fois libérées, déclenchant les rouages qui s'entraînent les uns les autres […] c'est de la même façon que se meuvent les animaux. Ils ont en effet des organes du même genre, le système des tendons et celui des os, ces derniers comparables aux morceaux de bois et de fer des machines […][5] ». Rappelant également certains jouets de l'enfance qui seraient revisités par des adultes, les êtres-objets fabriqués par Costes sont rarement désincarnés. Semblant esquisser un pas vers le spectateur, certains éveillent le regard mi compatissant mi amusé suscité par la rencontre avec un robot anthropomorphe ou avec un animal familier. Transposée librement, *Ambulo ergo sum*, la formule opposée par Gassendi au *cogito* de Descartes, résonne particulièrement en la circonstance[6].
Malgré son absence de naturalisme, *Le lièvre* (2011) renvoie par son titre directement à l'animalité. Deux petits chariots sont placés en vis à vis sur des rails ; sur chacun d'eux, une fois le mécanisme activé, une grosse boule brune à la surface irrégulière tourne sur elle-même. Les wagonnets se dirigent dès lors l'un vers l'autre et, lorsque les boules se heurtent, font marche arrière, jusqu'à la butée initiale. Le premier arrivé repart en avance sur l'autre, vient le toucher, celui-ci reculant dans le même temps que lui-même continue de progresser ; puis ils repartent dans l'autre sens, etc., l'un et l'autre pris dans un va-et-vient imprévisible. Si ce duo nous fait penser aux Scarabées rouleurs de pilules – les Bousiers –, c'est qu'il en reproduit plus ou moins le comportement : ces coléoptères, qui font toujours rouler leur boulette d'excrément en ligne droite, vont souvent par deux, soit mâle et femelle, soit amasseur de nourriture et voleur à l'affût. Leur voyage est fait de rencontres hasardeuses qui leur fait faire marche arrière et reprises, à la manière des chariots. On peut également l'interpréter *Le Lièvre* comme l'image du couple, l'interaction ayant remplacé la conduite célibataire. Pour autant, ces gestuelles restent sans objet. Métaphore du labeur et des entreprises inutiles, ce sont, selon l'expression de l'artiste cette fois, des « machines prolétaires ». Le titre suggère en outre qu'elles courent après elles-mêmes, ou après on ne sait quel lièvre, rêve d'un monde sans fardeau, dans lequel les chemins de vie ne seraient pas tracés par avance, et où les marges de manœuvre seraient moins étroites pour les

---

[5] Aristote, *Le mouvement des animaux*, cité par Elisabeth de Fontenay dans *Le silence des bêtes. Les philosophes à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998, p. 277-78. N'a-t-on pas comparé le train à vapeur avec un cheval, la transformation d'énergie en mouvement s'effectuant avec des bruits évoquant ceux d'animaux ou d'humains ?

[6] La critique que Gassendi fait du *cogito* cartésien tient notamment à l'idée que « l'esprit humain est diffus dans tout le corps », qu'il est « corporel », explique Sophie Roux, dans *Les recherches métaphysiques de Gassendi : vers une histoire naturelle de l'esprit* (p. 25). http://disoauma.free.fr/Gassendi.pdf

faibles[7]. Revisité pour être « mis à plat, à tous les sens du terme », selon Costes, le mythe de Sisyphe est ramené à « un mouvement fossile ». La production industrielle et ses machines supposées libérer l'ouvrier des tâches les plus dures ont engendré les mythes d'une modernité auxquels on feint toujours de croire afin de parer à l'absurdité du monde.

Costes rejoue certains phénomènes naturels physiques, tels que la vapeur d'eau, la foudre, la calcification et l'impact des gouttes sur la surface de l'eau. Cependant, là encore, la machine en offre une version délibérément affaiblie. Ainsi, *Clouding process* (2008) montre un « robot » suspendu au-dessus d'une sombre surface liquide. Son bras effectue une amorce de rotation, oscillant avant de s'immobiliser et semblant viser quelque point, qu'il vient piquer de son extrémité chauffée : le contact du fer à souder produit un petit jet de vapeur, un minuscule et très éphémère nuage. Un tantinet sadique, le manège se poursuit, accompagné de différents sons. De manière nettement plus bruyante, *Tempête sur auge* reproduit des éclairs au-dessus d'une auge de maçon pleine d'eau. Ceux-ci laissent apercevoir l'installation par intermittences, l'ensemble étant plongé dans l'obscurité. Les deux installations font écho aux recherches conduites par la géo-ingénierie afin d'agir sur l'atmosphère. Les scientifiques ne tentent-ils pas déjà de produire artificiellement des nuages et de faire pleuvoir ? S'il n'existe aucune démesure chez Costes, c'est qu'il ne s'agit pour lui que de redoubler, et par jeu, des simulations de phénomènes naturels qu'un être humain et non un démiurge se montre capable de générer. L'artiste n'aime pas davantage le mystère que la spectacularisation, *Tempête sur auge* dévoilant aisément les coulisses de son théâtre. Ses bricolages ne saurait refléter qu'imparfaitement les forces naturelles. Ils ne les imitent du reste même pas. Ils singeraient nos représentations magico-religieuses du pouvoir scientifique. Dubitatif, Costes renvoie dos à dos les visions technicistes et les prédictions fantaisistes générées par le changement climatique.

L'eau est au centre d'autres œuvres encore, où se rencontrent le merveilleux, la magie et le trucage. L'ensemble intitulé *Karstic Story* (2007) et *Dark Rain*, élaboré spécifiquement en 2012 pour l'exposition de Digne-les-Bains, en constituent d'autres exemples. *La source* s'apparente à une vidéo de type documentaire, version amateur. Elle saisit un étrange phénomène : de l'eau sourd de la roche, s'écoule selon sa pente pour venir éclabousser l'objectif de la caméra[8]. Ce que cette dernière enregistre n'a rien de naturel, pas plus que le mélange de temporalités dont témoignent le flux liquide et le déplacement trop rapide des ombres sur le paysage. La spatialité improbable est quant à elle le résultat d'une simple machinerie à bascule. La source, lieu du mythe, métaphore des origines, sujet récurrent de la

---

[7] Le titre fait peut-être également référence à la fable de La Fontaine, Le *lièvre et la tortue*, le premier ne rattrapant jamais la seconde, ou à celle d'Esope, *L'aigle et le scarabée*, un lièvre étant l'enjeu d'une vengeance, revanche du faible scarabée sur le puissant rapace.

[8] Michel Bakalowicz explique que « Le paysage du karst résulte des écoulements souterrains particuliers qui se mettent en place progressivement dans les roches carbonatées (calcaires et dolomies) et dans les roches salines (gypse et parfois sel gemme). Le karst est donc également un aquifère puisque l'eau souterraine est totalement impliquée dans sa formation et dans son fonctionnement ». Ainsi s'explique le titre *Karstic Story*.
Voir http://planet-terre.ens-lyon.fr/planetterre/XML/db/planetterre/metadata/LOM-erosion-karstique.xml

peinture, se retourne ici en giclure brouillant la vue. Ce qui nous revient ainsi en pleine figure, c'est la réalité ou, comme on veut, la supercherie.

Karstic Story offre l'expérience d'un temps accéléré, ou du moins de son effet. Un ensemble de stalagmites se constitue sous nos yeux, à partir du déversement de plâtre et de sable, alimenté par un goutte à goutte, qui viennent en augmenter la taille et la forme aléatoirement[9]. Ce dispositif semble exemplifier l'opposition classique entre nature et artifice : « La nature est opiniâtre et lente, écrit Diderot, […] elle avance à son but par les degrés les plus insensibles. L'art, au contraire, se hâte […]. La nature emploie des siècles à former les pierres précieuses, l'art prétend les contrefaire en un moment »[10]. Produisant, presque en temps réel, des « merveilles de la nature », comme les qualifient les prospectus proposant les visites de quelque grotte, Costes (dé)joue également de la fascination que nous éprouvons d'ordinaire face à la capacité de la nature à « sculpter » aussi bien (mieux, pour certains) que l'artiste. S'interrogeant sur les concepts d'artifice et de nature, dont il met en question l'antagonisme supposé, Clément Rosset prend l'exemple même des « sculptures dites naturelles ». « On s'étonne, écrit-il, à ce qu'un effet approximativement semblable aux effets de l'art ait pu être obtenu sans le concours d'un artiste et ne doive sa réussite qu'à un ensemble de circonstances géologiques étrangères à tout ce qui peut ressembler à une intention. " Merveille de la nature" désigne donc d'abord […] merveille du *hasard* »[11]. À la conception classique qui distingue le hasard de la nature – « il y aurait eu un "croisement" entre le déterminisme naturel et une ressemblance fortuite avec les produits de l'activité humaine » –, Rosset oppose l'idée que le hasard puisse former une production *apparaissant* comme artificielle – la « merveille » – aussi bien qu'une production *apparaissant* comme naturelle. « La frontière entre le naturel et l'artificiel se dissout ainsi, poursuit le philosophe, au profit d'une généralisation de la fonction du hasard dans la genèse des existences : toujours fruit du hasard, aucun objet ne saurait plus appartenir au domaine de l'homme ou au domaine de la nature […] l'objet naturel, conclut-il, apparaît non pas comme l'œuvre de la nature, mais l'œuvre de rien »[12]. Or les stalagmites de Costes sont le fruit d'un mécanisme lui-même producteur de hasard, les godets déversant d'irréguliers filets de matière sur la « concrétion » en dessous. Ce ne sont pas des sculptures, au sens traditionnel du terme, leur forme n'étant pas plus « sculptée » par l'artiste que par la nature. C'est une image de la création qui est ici offerte aux regards, mais aussi celle d'une anti-création. Tout en laissant opérer la magie visuelle du processus, l'artiste s'y montre en bricoleur anti-démiurge. Contrairement à d'autres productions en lesquelles l'abstraction sculpturale domine, *Karstic* possède un semblant d'apparence naturelle. Susceptibles d'évoquer nos secrétions, déjections et

---

[9] *Karstic Story* est un ensemble réalisé à l'occasion de l'exposition éponyme pour la 4e édition du Printemps de septembre à Toulouse. ?????

[10] Diderot, *De l'interprétation de la nature,* XXXVII, cité par Clément Rosset dans *L'anti-nature* [1973], Paris, PUF, 2011, p. 9.

[11] Clément Rosset, *op. cit.,* p. 52. C'est l'auteur qui souligne.

[12] *Id*., p. 53-54. C'est moi qui souligne.

productions de déchets, les écoulements de matière renvoient à nos propres conditions et comportements.

Dark Rain produit quant à lui l'effet d'une mousson miniaturisée, une multitude d'impacts tels qu'en forment les gouttes d'eau venant animer la surface liquide noire d'un bac. Cependant, nulle pluie ne tombe du ciel ni d'en haut, Costes inversant la spatialité habituelle. Laissé apparent, le système mis au point consiste en une structure orthogonale de fines tiges métalliques venant alimenter d'en bas de petits moules en silicone remplis d'eau. Du parallélisme rigoureux de leurs trajectoires – sorte de figuration graphique de la pluie – résulte pourtant l'apparition aléatoire des gouttes. Cette pluie est déclenchée à l'approche du spectateur curieux venu chercher son reflet dans l'eau sombre. Devenu « faiseur de pluie » malgré lui, il peut réitérer un petit miracle, ou s'offrir un pur plaisir ludique. L'image de l'imprévisibilité se mue en celle d'une trop grande efficience, l'averse étant reproductible à loisir. La perte de l'origine, au sens de causalité, qui imprègne l'ensemble du travail de Costes ne saurait être compensée par la simulation mécaniste. L'artiste en désigne la coupure irrémédiable d'avec l'expérience : en l'absence de conditions atmosphériques, quel sens peut bien avoir la pluie ?

Liée à *Dark Rain*, *The Build* (2012) montre ce qui pourrait être la conséquence d'un tel cataclysme. Cette vidéo saisit, en temps réel, le passage d'un état à un autre. Plongés dans l'eau, des parallélépipèdes de glaise se délitent peu à peu, perdant leur géométrie première pour retrouver une apparence organique plus conforme à leur matière. Simultanément, l'eau se trouble, formant une manière de brouillard de plus en plus épais, où seule l'ombre de quelques rochers – évoquant la Baie d'Ha Long – se dessine. Cette métamorphose de « tours » en un « paysage », d'un cliché de fin du monde en un cliché touristique, ne fait pourtant pas mystère de son artificialité. La simulation est pensée au travers du prisme d'un imaginaire nourri de S.F., de films de série Z, de reportages télévisés et d'Internet. S'y mêlent « les effets spéciaux d'un cinéma révolu et ceux des documentaires catastrophistes sur la montée des eaux »[13]. Prenant appui sur un phénomène observable, la représentation délibérément appauvrie de l'artiste vient paradoxalement désigner la réalité comme illusion.

L'espace figuré de *Narcisse* (2008) s'apparente à la fois à un cratère rempli d'eau et à un îlot sombre se découpant nettement sur le sol. Il n'y a rien de naturaliste ici, juste l'évocation d'une pompe foreuse un peu glaçante du fait de son balancement métronomique et de ses terminaisons en becs menaçants. Visuellement attractive, possédant la taille d'une flaque, la surface de lycra parsemée de pastilles brillantes et réfléchissantes est à notre échelle. La machine s'approche de celles-ci, mais elles se dérobent systématiquement. À chaque essai, elles se creusent, aspirées par en dessous avant de reprendre leur forme initiale. À notre image, le *pump jack* est opiniâtre, réitérant sans fin son mouvement, en vain. La technique mise en œuvre est simple, mais suffit à évoquer un monde robotisé de S. F. L'apparence *high-tech* est donc trompeuse : incarnation de l'échec, la technologie est improductive et s'avère incapable de refléter le réel.

---

[13] Conversation avec l'auteur, mars 2012.

Les dispositifs inventés par Costes rejouent avec humour les impasses de nombre de conduites adoptées par les nouveaux démiurges et prophètes. En eux se dessine la métaphore d'une coupure avec le monde et la dissolution de celui-ci dans ses reproductions. Si l'artiste porte un « regard critique sur ce qui est fait dans le dessein d'imiter le réel »[14], il le fait en détournant les méthodes et l'esthétique scientifiques. Apparaissant comme des modélisations ratées, indices des tensions entre volonté de puissance et incapacité, ses installations seraient des imitations d'imitations ou, plus exactement, des simulacres de simulations.

En réponse à la perte de l'origine, Costes propose ses *deus ex machina*. Ses installations mobiles lui permettent de traduire plastiquement des expériences telles qu'en procurent les rares lieux où l'environnement n'est pas domestiqué. Échappant par leur complexité à toute fixité, la forêt primaire et la jungle procurent la vision et le sentiment d'un chaos insaisissable, favorisant la compréhension des mythes fondateurs. La lutte contre le non-sens est un fait – et une nécessité – anthropologique ; à l'opacité du réel, les imaginaires scientifique, mythologique ou artistique substituent leurs récits et représentations[15]. Les fables dont les machines célibataires élaborées par l'artiste sont les actrices permettent de donner sens à ces œuvres de rien où se confondent et s'abolissent les domaines de l'homme et de la nature. Si Costes rapporte qu'au cours d'une marche dans la jungle, on croise par hasard son reflet dans une flaque d'eau, ce reflet n'en constitue pas moins l'assurance fugace de la réalité de notre propre existence.

---

[14] *Id*., janvier 2012.

[15] Pour Bruno Latour, « On a fait de l'imagination une faculté psychologique alors que c'est l'intelligence des images, des images vraies et réelles, que l'on apprend à manipuler ». Le philosophe et anthropologue compare les « personnages humains » de la littérature et de l'art avec les « personnages non-humains » que sont, pour la science, les molécules, les atomes, etc. Dans « L'art de faire science. Entretien de Bruno Latour avec Sébastien Thiery », *Mouvement*, n° 62, mars 2012, p. 92.